

lich tradierte Formen von Anerkennung und Betrayerbarkeit in ihrer – auch medialen – Konstitution. So machen *EDIE AND THEA* und *SILVERLAKE LIFE* in der Herstellung auch gleichzeitig sichtbar, unter welchen Bedingungen diese Anerkennung medial erfolgt. Beide Filme nutzen die (hetero-)normativen Zeitordnungen der Medien als Bedingungen audiovisueller Anerkennungsmechanismen und schreiben sie gleichzeitig um. Während die beiden Filme die Beziehungen der langjährigen Paare in eine Filmgeschichte einschreiben, die romantische Beziehungen und Langlebigkeit wie die Ehe wertschätzt und anerkennt, wird deutlich, dass sie über eine Nähe zu diesen normativen Ideen hier ein Narrativ weiterführen können und auf Ausschluss darin hinweisen können. Die Anerkennung funktioniert also auch in der Ähnlichkeit trotz Differenz. In beiden Filmen sind es die privaten Aufnahmen, die gegen eine öffentliche Darstellung erstellt werden, eigene mediale Geschichte_n entwerfen und bewahren, eigene Entwürfe der Beziehungen medial festhalten. In der Projektion im Kinoraum, auf Filmfestivals, im Eingang in eine queere Filmgeschichte werden daraus Bewegungsgeschichte_n.

5.2 Die Produktivität von Filmgeschichten

5.2.1 Vorgeschichte

Für die Konstruktion von Bewegungsgeschichten ist das Konzept einer Gemeinschaft grundlegend, aus der die betreffende Bewegung hervorgeht. Das Festhalten und Festschreiben von Bewegungsgeschichten ist zudem von den medialen Bedingungen, Codes, Traditionen und Standards der Zeit, in der sie erzählt werden, bestimmt. Filme haben die Idee von queerer/n Bewegungsgeschichten stark mitgeprägt, nicht nur weil sie im Medium Film erzählt worden sind und erzählt werden, sondern auch weil Filme strukturell die Idee von Bewegungsgeschichten mitbestimmen. Bereits bevor queere Geschichte als filmische Bewegungsgeschichte erzählt worden ist, haben Filme Figuren in ihre Narrative eingebunden, die außerhalb der Logik einer heterosexuellen bzw. cis-geschlechtlichen Verortung lesbar waren und damit zu gemeinsamen Bezugspunkten für ein queeres Publikum werden konnten. Für nicht-heterosexuell bzw. nicht-cis-geschlechtlich verortete Figuren einer queeren Bewegung in den USA gibt es etwa die Tradition, (Spiel-)Filmgeschichte als eine Emanzipationsgeschichte zu erzählen, wie es von Dokumentarfilmen wie *THE CELLULOID CLOSET* (USA 1995, R.: Rob Epstein/Jeffrey Friedman) oder *FA-*

BULOUS! THE STORY OF QUEER CINEMA (USA 2006, R.: Lisa Ades/Lesli Klainberg) (2004) praktiziert wird. Auch B. Ruby Richs Begriff eines *New Queer Cinema* kategorisiert die Filme in Bezug darauf, dass Filmgeschichte eine Fortschrittsgeschichte ist, es eine Besserung für die Erzählung queerer Geschichten gibt (vgl. Rich 2004 [1992])). Allerdings liegt die Besserung hier darin, dass die Figuren, die die Filmemacher*innen entwerfen nicht mehr um jeden Preis gefallen wollen, also sich einem heteronormativen Publikum anbiedern müssen, sondern unsympathisch, gebrochen und komplex sein dürfen.

Den Dokumentarfilm haben identitätspolitische Bewegungen, wie Bill Nichols aufzeigt, immer wieder aktiv genutzt, um selbst Produzent*innen der Bilder einer *community* zu werden, um Repräsentationen von denjenigen zu schaffen, die gesellschaftliche Marginalisierung erfahren haben, und um politische Forderungen nach Anerkennung verhandelbar werden zu lassen (vgl. Nichols 2001, 151ff.). Die Grundlage für diese Form der Kollektivität und *community* ist die gemeinsame Erfahrung der Marginalisierung oder des Ausschlusses. Filmproduktion und Produktion von Gemeinschaft ist hier also auch ein Moment (gleichstellungs-)politischer Handlung.

Sowohl Dokumentarfilme als auch Spielfilme bilden eine Grundlage der Produktion von (queerer) Gemeinschaft durch die Zeit. Bewegungsgeschichten sind jedoch nicht nur im Medium Film als Handeln einer Gemeinschaft (*community*) erzählt und konstituiert worden, der Rezeptionsmodus, den Filme vorgeben – gerade durch den Abspielort des Kinos –, ist selbst als Anordnung bereits kollektivierend und gemeinschaftsbildend. Ebenso ist dem Medium Film, auch ohne den Ort des Kinos, die Idee des geteilten Blicks, die Erfahrung des geteilten Sehens eingeschrieben.

Queere Bewegungsgeschichten werden im Medium Film nicht nur verhandelt, sondern auch überhaupt erst hergestellt und produktiv gemacht. Die Idee einer ihr/ihnen zugrunde liegenden Gemeinschaft scheint eng mit dem Medium Film verbunden zu sein. Im Folgenden werde ich den Fokus aber nicht auf Filme legen, die sich zentral mit aktivistischen oder künstlerischen Bewegungen wie dem *gay liberation movement* bzw. mit Gruppierungen wie etwa *Act Up* auseinandersetzen. Die Auswahl der Filme THE OWLS (USA 2010, R.: Cheryl Dunye/Parliament Collective) und HIDE AND SEEK (USA 1996, R.: Su Friedrich), die ich für meine Analysen heranziehe, liegt vielmehr darin begründet, dass sie auf unterschiedliche Weise Medialität als einen zentralen Bestandteil von Bewegungsgeschichten und Diskussionen von Identitätskonstruktionen thematisieren. Ich werde untersuchen, wie die Filme eine mediale Produktivität in Bezug auf Begehrskonstruktionen, aber auch Ge-

meinschaftskonstruktionen diskutieren, und dabei die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies um den Gegenstand der Medialität erweitern. Anhand der ausgewählten Filme zeigt sich, dass Zeitkonzepte, die der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies zugrunde liegen, von den Filmen selbst mit hervorgebracht werden. An den beiden Filmen interessiert mich auch die Frage einer queeren Historiografie, an der auch eine queere Filmgeschichte Anteil hat.

Ausgangspunkt für dieses Kapitel ist der Film *THE OWLS* (USA 2010, R.: Cheryl Dunye/Parliament Collective), der eine lesbische Filmgeschichte nachzeichnet und dabei Grenzen zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm auflöst. *THE OWLS* begreife ich als einen medialen Beitrag zur Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit. Der Film setzt sich mit der Produktivität einer lesbischen Filmgeschichte auseinander und thematisiert im Hinblick auf Narration, Ästhetik und Gattung die Bedingungen für die Konstitution lesbischer Figuren im Film. Ich stelle diesem Film mit *HIDE AND SEEK* eine weitere filmische Position zur Seite, die mediale Vergeschlechtlichungen und Begehrskonstruktionen in den Blick nimmt und im Medium selbst diese Konfigurationen umschreibt.

Im Oktober 2014 hielt B. Ruby Rich auf der Konferenz *Queer Film Culture: Queer Cinema and Film Festivals* in Hamburg einen Vortrag zum Phänomen der verschwindenden Gemeinschaften in queeren Filmen.¹¹ Richs Begriff des *New Queer Cinema* hat das Sprechen über queeren Film geprägt, mit diesem Begriff ist sie selbst schon eine Chronistin des queeren Films geworden und sie schreibt hier an dieser Chronik weiter und zeigt gleichzeitig, wie eine auch medial konzipierte queere *community* sich verändert. Im Hinblick auf die oben skizzierten Gefüge von Film(en), Gemeinschaft und Bewegungsgeschichten beschreibt Rich in ihrem Hamburger Vortrag eine grundlegende Zäsur, die sie in Zusammenhang mit sich verändernden Formen der Filmrezeption bringt. Während die Protagonist*innen neuerer queerer Filme als Einzelkämpfer*innen persönliche Konflikte durchzustehen hätten, so die Beobachtung Richs, schauten vereinzelte Rezipient*innen ihnen auf Computern und Fernsehern in privaten Räumen dabei zu. Dem stellt Rich ältere queere Filme gegenüber, in denen die Protagonist*innen eingebettet waren in *communities* oder Freund*innenschaften: Sie waren Teil von Gemeinschaften. Und auch die Rezipient*innen waren über die Form der Rezeption, die häufiger

¹¹ In deutscher Übersetzung erschien ein Auszug des Vortrags kurz danach auf *Spiegel Online* (vgl. Rich 2014).

noch in Kinos oder Filmclubs und auch Filmfestivals als gemeinsam erlebtes Ereignis stattfand, als Gemeinschaft und *community* konzipiert.

Richs Beobachtungen zu einem nun schwindenden Kollektiv der Rezeption vor und in queeren Filmen wurden an einem Ort artikuliert, an dem ein solches Zusammenkommen immer noch im Fokus steht: beim fünfundzwanzigsten Jubiläum des größten queeren Filmfestivals in Deutschland, den *Lesbisch Schwulen Filmtagen Hamburg/International Queer Film Festival*. Rich stellte heraus, dass Gemeinschaft in queeren Filmen, aber auch die Gemeinschaft, die sich über die Filme herstellt, einem historischen Wandel unterliegen. Und dass sich beide in Abhängigkeit zueinander verändern. Es ging ihr um eine Idee von Gemeinschaft, die in queeren Filmen – wie auch in außerfilmischen Realitäten – produktiv ist und gleichzeitig über mediale Anordnungen mitkonzipiert wird. Dabei – so Richs These – verschwinden die im Film zu sehenden wie die durch Film zusammenkommenden Gemeinschaften.

Wenn sich gemäß der Analyse von B. Ruby Rich sowohl die Geschichten als auch ihre Rezeptionsbedingungen in Abhängigkeit zueinander und in Bezug auf Gemeinschaften verändern, stellt sich die Frage, wie und ob sich ein Erzählen von Queerness im Film in seiner zeitlichen Verortung und Organisation dabei ebenfalls transformiert.

Die Idee einer Gemeinschaft bzw. kollektiver Kämpfe in lesbischen Filmen untersuche ich in Kapitel 5.2.3 exemplarisch an einer filmischen Position, am Film *THE OWLS* von Cheryl Dunye und dem Parliament Collective. Der Film beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Film, Gemeinschaft (Kollektivität) und lesbischen Bewegungsgeschichte_n als Filmgeschichte und dies nur wenige Jahre vor dem Vortrag von B. Ruby Rich. Bevor ich aber zur Analyse von *THE OWLS* komme, werde ich in einer kurzen Analyse eine lineare Form der Verbindung von Filmgeschichte/Bewegungsgeschichte und Dokumentarfilm in *THE CELLULOID CLOSET* vorstellen. Dies ist wichtig, weil *THE OWLS* sich gerade von einer solchen Form der Filmgeschichte absetzt und eine andere Form der filmischen Verhandlung der Effekte einer Filmgeschichte wählt.

5.2.2 THE CELLULOID CLOSET und das Narrativ der positiven Veränderungen

Um die Besonderheiten der medialen Reflexion der beiden primär in diesem Kapitel behandelten Filme möglichst deutlich herausstellen zu können, werde ich zunächst noch einmal auf die sehr konventionelle und lineare Form einer Erzählung von Filmgeschichte zurückkommen, die im Film *THE CEL-*

LULOID CLOSET zu finden ist und die, wie bereits in Kapitel 4 gezeigt, auch schon Teil der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies ist. Rob Ebstiens und Jeffrey Friedmans 1995 veröffentlichter, auf dem gleichnamigen Buch von Vito Russo basierender Film streicht die Relevanz der Filmgeschichte für ein Wissen über Homosexualitäten heraus. Buch und Film stellen die gesellschaftspolitischen Reglementierungen von Homosexualität im Hollywood-Film seit den 1920er Jahren dar und zeigen damit viele Momente auch gewaltvoller Darstellungen, aber immer auch mögliche widerständige Lesarten potentiell queerer Figuren. Zusätzlich zu den Ausschnitten aus den einzelnen besprochenen Filmen werden Zeitzeug*innen interviewt, die ihre eigene Geschichte mit der Geschichte des Films verbinden. Es ist insofern auch eine Form von Identitätspolitik, als dass die Expert*innen häufig auch von eigenen Erfahrungen sprechen. Neben Schauspieler*innen, Drehbuchautor*innen, Regisseur*innen und weiteren Personen, die am jeweiligen Film mitarbeiteten, kommen auch Filmwissenschaftler*innen wie Richard Dyer zu Wort. Die Geschichte homosexueller Figuren im Hollywood-Film wird mit der Geschichte der *gay-liberation*-Bewegung parallelisiert. Die enge Verknüpfung von Filmgeschichte und identitätspolitischer Bewegung wirft die Frage auf, was es genau bedeutet, wenn im *Voice-over* zum Ende des Films gesagt wird, dass die Geschichten, die nie erzählt worden sind, Geschichten über Menschen, die immer schon da waren, nun erzählt werden. Dies würde bedeuten, dass die Bilder und Geschichten, die in Hollywood Homosexualität verhandelt haben, ohne Effekt geblieben wären und damit in Bezug auf individuelle oder kollektive Verkörperungen keine Relevanz hätten. Der Film behauptet dies in seinem Beharren auf der Universalität von Liebe. Diese Universalität der Liebe aber basiert auf einer heteronormativen Idee von Liebe.

Lee Edelman weist auf die heteronormative Struktur jeder (Identitäts-)Politik hin und zeigt, wie bereits in Kapitel 2.2 ausgeführt, dass Queerness in Strukturen von Bedeutungsproduktion, die auf einem reproduktivem Futurismus (*reproductive futurism*) aufgebaut sind, nicht Bestand haben kann (vgl. Edelman 2004). In THE CELLULOID CLOSET aber zeigt sich auch, dass Queerness nie vollständig in heteronormativen Strukturen aufgeht. Im Film reflektieren prominente Personen über queere Filmgeschichte. Zu ihnen zählen auch Tom Hanks und Susan Sarandon, die selbst queere Figuren im Film dargestellt haben. Kurz nachdem Tom Hanks von den immer gleichen vier Buchstaben (ich gehe davon aus, dass er von Love/Liebe spricht) spricht, die für alle homo- wie heterosexuellen Paare dasselbe bedeuteten, spricht Susan Sarandon vom Kino und seinen Möglichkeiten der Gefühls-

und Erfahrungsvermittlung. Sie spricht zunächst positiv über diese Vermittlung, weist aber auch darauf hin, dass die Erfahrung im Kino gewaltvoll sein kann. Parallel werden Bilder aus *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (USA 1991, R.: Jonathan Demme) und *BASIC INSTINCT* (USA 1992, R.: Paul Verhoeven) montiert. Gerade *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* ist für seine transphobe Inszenierung der Figur des Massenmörders stark kritisiert worden, in *BASIC INSTINCT* ist die lesbische Figur die Mörderin. Die Montage zeigt hier, dass sich Homophobie, Transphobie und Queerfeindlichkeit weiterhin in Hollywoodfilmen forschreiben. An dieser Stelle zeigt sich also auch, dass der Film die Erfolgsgeschichte einer Emanzipationsbewegung, die er erzählt, nicht komplett einlösen kann.

Die Kontextualisierung von Vergangenheit hat auch Heather Love, wie schon in Kapitel 4 dargestellt, anhand von *THE CELLULOID CLOSET* in den Blick genommen und analysiert, wie die Schauspielerin Shirley MacLaine darin über *THE CHILDRENS HOUR* (USA 1961, R.: William Wyler) spricht. MacLaine sagt, dass sie im Filmteam während der Dreharbeiten nicht über Homosexualität gesprochen hätten und dass es mittlerweile sicherlich Proteste gegen die Szene geben würde, in der (die von ihr dargestellte) Martha vor Karen zusammenbricht und weint und sagt, dass sie sich fragt, was mit ihr verkehrt sei. Heute, so MacLaine, würde Martha für sich kämpfen. Die Autorin und Aktivistin Susie Bright spricht im Film ebenfalls über diese Szene und sagt, dass sie immer noch weinen müsse, wenn sie die Szene von Marthas Zusammenbruch sehe. Und sie fragt sich, warum sie davon immer noch berührt werde, es sei nur ein alter, dummer Film und Menschen fühlten sich heute nicht mehr so. Dann aber hält sie inne und sagt, sie glaube nicht, dass das wahr sei. Leute fühlten heute immer noch so. Heather Love hat diese Sequenz des Sprechens der beiden isoliert und daran gezeigt, dass es eine Kontinuität von Gefühlen gibt, die in einer auf Fortschritt und positiver Veränderung basierenden Erzählung von lgbtiq-Gleichstellungspolitiken nicht auftauchen (Love 2009, 14ff.). Gefühle wie Scham oder Verzweiflung und Selbsthass sind in solchen Erzählungen an die Vergangenheit gebunden, sie gehören zu einer längst überwundenen Zeit und sind daher nicht mehr thematisierbar.

MacLaine trifft ihre Aussage im Kontext eines Dokumentarfilms, der sich mit der Geschichte von queeren Figuren im Film beschäftigt. Der Film selbst verfolgt eine ähnliche Logik des Fortschritts, wie ihn MacLaine behauptet, indem er von einer Filmgeschichte erzählt, in der nicht-heterosexuelle Figuren zunächst nur unter restriktiven Bedingungen auftauchen konnten, bis diese sich so weit veränderten, dass immer mehr Geschichten mit (positiv bzw.

realistisch gezeichneten) homosexuellen Figuren möglich werden. Eine solche lineare und teleologische Geschichte als Emanzipationsgeschichte ist damit auch eine Engführung, weil sie ausblenden muss, was sich nicht einfügen lässt, und damit Machtverhältnisse dethematisiert, weitere Auseinandersetzungen mit Scham, Trauer oder Melancholie verweigert. Heather Love schreibt:

»The invitation to join the mainstream is an invitation to jettison gay identity and its accreted historical meanings. Insofar as that identity is produced out of shame and stigma, it might seem like a good idea to leave it behind. It may in fact seem shaming to hold on to an identity that cannot be uncoupled from violence, suffering, and loss. I insist on the importance of clinging to ruined identities and to histories of injury. Resisting the call of gay normalization means refusing to write off the most the vulnerable, the least presentable, and the dead« (Love 2009, 30).

Genau diese Einladung eines Ankommens im Mainstream und das Zurücklassen der schmerzhaften Gefühle ist auch ein Thema, das der im Folgenden analysierte Film behandelt. Loves Beharren darauf, festzuhalten an der Wichtigkeit einer Geschichte der Verletzungen, finde ich im Film *THE OWLS* in einer ästhetische Aushandlung übersetzt.

5.2.3 THE OWLS

Kollektive Dilemmata

Auch im Film *THE OWLS*, dessen Titel eine Abkürzung für Older Wiser Lesbians ist und der unter der Regie von Cheryl Dunye, und dem Parliament Collective¹² entsteht, ist eine Filmgeschichte der zentrale Bezugsrahmen. Sie wird hier aber nicht direkt nacherzählt, sondern über die Filmform reflektiert und auf ihre Effekte in Bezug auf lesbische Figuren und zeitgenössische Filmerzählungen untersucht. Der Film setzt sich mit lesbischer Filmgeschichte auseinander, unterscheidet sich dabei aber grundlegend von der Form der Auseinandersetzung mit Filmgeschichte, wie sie in *THE CELLULOID CLOSET* zu finden ist. *THE OWLS* verbindet Elemente des Spielfilms mit solchen des

12 Der Begriff des Parlaments hat eine doppelte Bedeutung, da er einerseits eine Gruppe von Eulen bezeichnet, also auch auf den Titel des Films zurückverweist, andererseits aber auch ein Begriff für ein politisches Parlament ist, was darauf verweist, dass auch hier im Film über das Medium an Politiken gearbeitet wird.

Dokumentarfilms. Anders als in *THE CELLULOID CLOSET* sind die Spielfilm-elemente keine Ausschnitte aus bereits bekannten Filmen, es gibt also keine Wiederholungen bereits bestehender Filme, die dann besprochen werden. So-wohl die Spiel- wie auch Dokumentarfilmsequenzen wurden eigens für *THE OWLS* gedreht. Während *THE CELLULOID CLOSET* eine mediale Vergangenheit über die Ausschnitte in den Film holt, ist die Vergangenheit der Filmgeschichte in *THE OWLS* eine Frage des filmgeschichtlichen Erbes, das in aktuellen Filmen und Entwürfen lesbischer Figuren weiter produktiv ist.

In *THE OWLS* werden, so möchte ich zeigen, Ideen von Kollektivität in Bewegungsgeschichten auf ihre mediale Konfiguration hin befragt und verhandelt. Dabei setzt die Arbeit Dunyes und des Parliament Collectives filmische Traditionen unterschiedlicher Gattungen in Bezug auf ihre Produktivität in queerer Filmgeschichte in einen Dialog. Statt eine lineare Geschichte lesbischer Filme zu erzählen, werden in *THE OWLS* viele einzelne Bestandteile filmischer Bewegungsgeschichten zusammengebracht. Dies ist ein signifikanter Unterschied zur Form der Auseinandersetzung, die *THE CELLULOID CLOSET* führt. Während dort eine Geschichte bereits ihre Form gefunden hat, wird sie in *THE OWLS* nun befragt und im Hinblick auf ihre Wirkmächtigkeit analysiert. *THE OWLS* bietet keine Schließung an, sondern eine Auseinandersetzung.

Während B. Ruby Richs Überlegungen zur Veränderung der Figurenkonstellation in aktuellen queeren Filmbeispielen einen Verlust von Gemeinschaft konstatieren (vgl. Rich 2014), findet die Auseinandersetzung mit historischen filmischen Formen von queerer Gemeinschaft in Dunyes Film selbst statt. Gemeinschaft wird nicht nur auf der inhaltlichen Ebene thematisiert, das Filmemachen selbst ist auch hier immer noch ein wichtiger Aspekt. Die Auseinandersetzung mit Gemeinschaft als Teil einer Filmgeschichte, die eine Bewegungsgeschichte ist, findet in *THE OWLS* über das Zusammenspiel verschiedener filmischer Modi und Figurenkonstellationen statt. Auch Rezeption spielt dabei in Form eines geteilten Wissens über queere Filmgeschichte eine Rolle. Dieses Wissen ist nicht außerhalb des Films verortet, es ist vielmehr ein strukturierendes Prinzip des Films.

Für die Diskussion des Films ist der folgende Aspekt interessant: Der Film und das begleitende Pressematerial binden die Idee des Kollektivs als Teil einer Bewegungsgeschichte an die Produktionsbedingungen von Film. Das Kollektiv taucht auf der Seite der Produktion auf, die Arbeit ist kollektiv organisiert und im Kollektiv liegt auch der Ursprung der Kreativität. Das Kollektiv ist, so möchte ich Rich mit dem Film ergänzen, an dieser Stelle nicht ver-

schwunden, sondern weiterhin produktiv. Aber es reflektiert an dieser Stelle auch die Situation der Filmfiguren, die auch hier über Vereinzelung gekennzeichnet sind, so wie es Rich beschreibt.

Im Zentrum von *THE OWLS* stehen vier Frauen, die ungefähr in den 1960er Jahren geboren wurden, zwei Frauen einer jüngeren Generation und die Geschichte eines Mordes. Die (Spielfilm-)Geschichte wird durchgehend von Interviewsequenzen im *talking-heads*-Format unterbrochen und kommentiert, sodass der Film durch Störungen und Reflexionen bestimmt wird. In der Spielfilm-Story des Films bilden die vier älteren der sechs Frauen eine zwangsläufige Gemeinschaft. Sie sind durch eine Vergangenheit, in der sie sehr erfolgreich zusammen in einer Band gespielt haben, die sich allerdings aufgelöst hat, miteinander verbunden. In der Jetzzeit des Films verbindet sie die Notwendigkeit, gemeinsam einen Mord zu vertuschen.

Figurenkonstellation

In der Spielfilmhandlung erzählt *THE OWLS* die Geschichte einer Gruppe von Freundinnen, die in der Vergangenheit zusammen eine Band waren. Carol (Cheryl Dunye) und Lilly (Lisa Gornik) sind ein Paar, das gemeinsam in einem Haus lebt, gärtner, kocht und versucht, ein Kind zu bekommen, während die Beziehung immer mehr auseinanderbricht. Zusätzlich gehören noch Iris (Guinevere Turner) und M. J. (V. S. Brodie) zu der Gruppe. M. J. und Iris waren in der Vergangenheit ebenfalls ein Paar und besitzen nun noch ein gemeinsames Haus, in dem M. J. lebt und das Iris, die erst seit kurzer Zeit wieder in der Stadt ist, aus Geldnot gerne verkaufen möchte. Auf einer Party vor einiger Zeit hat eine von ihnen die einige Jahre jüngere Cricket getötet und sie haben sie gemeinsam begraben. In der Jetzzeit des Films taucht Skye (Skyler Cooper) auf, die auf der Suche nach Cricket (Deak Evgenikos) bei Carol und Lilly landet und dort ein paar Tage verbringt. Da in der Stadt auch Vermisstenplakate mit dem Bild von Cricket auftauchen, sind die vier älteren Freundinnen besorgt und angespannt.

Den älteren Figuren in den Spielfilm-Sequenzen des Films ist gemeinsam, dass sie stark der Vergangenheit verhaftet sind und in der Gegenwart der Filmerzählung stillzustehen scheinen und vereinzelt sind. Sie sind von Bildern der Band aus der Vergangenheit umgeben, leben in mondänen Häusern in den Bergen von Los Angeles, eine gärtner, eine trinkt viel Alkohol, eine masturbiert vor dem Computer, eine ist schwanger und, was die Hand-

lung des Films zusammenhält, alle haben eben diesen Mord an Cricket zu vertuschen.

Neben ihnen gibt es noch die zwei Figuren einer jüngeren Generation, Cricket und Skye. Zwischen den Vertreter*innen der unterschiedlichen Generationen besteht eine große Distanz. Einzig Skye stellt eine Nähe zwischen sich und Carol her, bedauert diese aber, da sie als Schwarze Lesbe zwischen den *weißen* Lesben den Bezug zu ihrer *community* verloren zu haben scheint.

Auffallend ist die Verweigerung, die Protagonist*innen positiv zu zeichnen. Anders aber auch als etwa im Film *THE CHILDRENS HOUR*, der im Pressematerial als einer der Referenzfilme für *THE OWLS* genannt wird,¹³ gibt es auch keine klassische tragische Zeichnung der Figuren, die die Rezipient*innen emotional an die Protagonist*innen bindet und ein Mit-Leiden organisiert. Stattdessen werden die einzelnen Figuren auf Distanz gehalten. Guinevere Turner, die im Spielfilmteil Iris darstellt, sagt im Laufe des Films in einer Interviewsequenz, dass die Figuren, die Dunye für den Film kreiert habe, »pretty hateable« seien.

Die Schauspieler*innen sind selbst Teil einer lesbischen Filmgeschichte. Guinevere Turner und V. S. Brodie haben bereits in *Go FISH* (USA 1994, R.: Rose Troche) ein Paar gespielt, in *THE WATERMELON WOMEN* (USA 1996, R.: Cheryl Dunye) spielt Turner die Geliebte der von Dunye verkörperten Figur und Lisa Gornick ist unter anderem als Regisseurin des Films *TICK TOCK LULLABY* (USA 2007), in dem sie zugleich als Darstellerin auftritt, bekannt. In der Zusammenkunft in *THE OWLS* ist somit auch die Rollengeschichte eine Referenz und Teil der Vergangenheit, auf die der Film sich bezieht. Sie sind mit der Zeit und der Folgezeit des *New Queer Cinema* – beginnend in den 1990er Jahren – verbunden.

Der Film entsteht unter der Regie von Cheryl Dunye, wird aber gleichzeitig als Arbeit eines Kollektivs, des Parliament Collective, kommuniziert.

13 Im Pressematerial zum Film wird *THE OWLS* wie folgt eingeführt: »*THE OWLS* is a generational anthem for Older Wiser Lesbians. Raised in the shadow of the ›pathological lesbian‹ films like *THE FOX*, *THE CHILDRENS HOUR* and *THE KILLING OF SISTER GEORGE*, these women embraced the utopian vision of Lesbian Nation and came out with great optimism in their relationships, work and daily lives. Now, approaching middle age, the revolution has eluded their dreams. Caught between a culture that still has no place for them, and a younger generation of lesbians and queers who are indifferent to their contributions, OWLs are facing a unique set of circumstances that have yet to be compassionately or truthfully addressed« (vgl. Pressematerial zum Film auf der Internetseite des Verleihs, The Filmcollaborative (o. J.)).

Während THE OWLS selbst, ähnlich wie es B. Ruby Rich diagnostiziert, auch ein Scheitern queerer Gemeinschaft reflektiert, insofern die Figuren in privaten Räumen vereinzelt werden und sich nur aufgrund des Mordes in einer Zwangsgemeinschaft befinden, ist Gemeinschaft dennoch etwas Positives, ein utopisches Moment in der Entstehung des Films. Der Film lässt sich folglich nicht einfach als eine Absage an die Möglichkeit der Realisierung queerer Kollektivität lesen. Im Projekt von Dunye und dem Parliament Collective wird eine Enttäuschung von Gemeinschaft im Film anhand der Möglichkeit lesbischer Figuren durchgespielt, geht es um Momente des Scheiterns in den Narrativen, auf der Produktionsebene aber bleibt sie erhalten. Der Film ist also ein Kommentar zu einer Filmgeschichte als Bewegungsgeschichte und spezifischer noch zu einer Spielfilmgeschichte. Die dokumentarischen Elemente des Films verhalten sich anders zu der Idee des Kollektivs als die Spielfilm-elemente. Das gemeinsame Sprechen in den Interviewsequenzen, das eine gemeinsame Erfahrung stark macht, ist bereits eine Form der Herstellung eines Kollektivs. Dieses findet sich häufig als ein gemeinsamer Blick zurück auf eine vergangene Zeit, eine bestimmte Situation oder Sache. Die Spielfilm-elemente dagegen brechen mit der Idee einer *community* oder eines Kollektivs.

Die Wirkmächtigkeit von Filmgeschichte stellt THE OWLS in Bezug auf Identitätskonstruktionen und Ideen von kollektiven Identitäten aus. Eine Referenz sind gerade jene Filme etwa der 1960er Jahre, in denen lesbische Figuren düster inszeniert waren und/oder sterben mussten, Filme, in denen sie nur als negative/tragische Figuren für eine begrenzte Zeit eine Rolle spielen durften, um die heteronormative Ordnung mit aufrechtzuerhalten. Diese Filme sind für die Erzählung und die Mise en Scène von THE OWLS bestimmend und bilden gleichzeitig den Rahmen für die Protagonist*innen. Die Geschichte lesbischer Figuren im Spielfilm wird als relevant herausgestellt und in den Interviewsequenzen wie im Pressematerial stark gemacht. Welche Funktion übernimmt die Filmgeschichte und die Verortung lesbischer Figuren darin für den Film selbst? Findet sich diese Geschichte tatsächlich auch als eine Struktur wieder, in der die Protagonist*innen sich bewegen? Oder konkreter: In welcher Form ist diese Verbindung einer vergangenen und gegenwärtigen Filmgeschichte denkbar?

Die Vergangenheit am Anfang

Den Beginn des Films bilden Archivaufnahmen von Musikvideos und Protestaktionen. Aufgerufen werden hier lesbische Popkultur und Protest/Politi-

tik. In der Exposition des Films sind also gleich zu Beginn Sequenzen aus Musikvideos, vor allem aus dem Video zum Song *Femme Bitch Top* der lesbischen/queeren Punkband Tribe 8 aus dem Jahr 1996,¹⁴ zusammen mit den *credits* zu sehen.

Darauf folgen Bilder von politischen Demonstrationen. Auf der Audiospur sind, nachdem der Song von Tribe 8 abgebrochen wird, zunächst mit schneller Musik unterlegte Sprechchöre mehrfach wiederholt zu hören: »Peace Now! Peace Now!« Dann spricht eine einzelne Stimme: »We all gather here, we come from so many different places, from different identities, different cultures, different backgrounds, different religions and yet we can gather under the guide of peace now [...].« Die Toncollage ist Teil des Le-Tigre-Songs *New Kicks* von 2004.¹⁵ Mit Tribe 8 und den später in Erscheinung tretenden Le Tigre wird damit eine Geschichte lesbischer/queerer Musik, der Riot-Grrrl-Bewegung, als Referenz aufgerufen.¹⁶

Auf der Bildebene werden Versammlungen und Demonstrationen gezeigt, die zu den Rufen montiert sind. Zunächst ist der Spruch »Take back the Night« auf einem Transparent sichtbar, dann geht das Material in Sequenzen von *Act-up*-Demonstrationen und aktivistischen Aktionen über, eine Person läuft in einer Demonstration und hält das Schild: »Vote No on Proposition 8« über den Kopf. Auch auf der Audiospur folgen Fragmente, die offensichtlich unterschiedlichen Protestereignissen zuzuordnen sind. Dabei sind nicht nur Rufe und Forderungen zu hören, sondern auch Ausschnitte etwa aus Radiobeiträgen zu den Ereignissen. Diese münden wieder in »Peace Now!«-Rufe. Auf der Bildebene ist eine als Transparent von einer Gruppe getragene amerikanische Flagge zu sehen, deren Streifen allerdings durch eine Regenbogenflagge ersetzt ist.

Beide Elemente, die Musikvideosequenzen wie auch die Sequenzen von öffentlichen Protestaktionen/Demonstrationen bzw. alle darin enthaltenen Fragmente, sind historisch, sie werden dem Film vorangestellt und sie können als Verweis auf kollektive Momente queerer Geschichte in den

¹⁴ Das Video, das unter der Regie von Amy Yunis und Romy Suskin entstand, ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vn56w4EObwo> (zuletzt abgerufen am 01.03.2021).

¹⁵ Das Video zu *New Kicks* (USA 2004, R.: Samuel Topiary) ist nicht Teil des Films, bringt aber, wie es auch im Film *THE OWLS* passiert, Bilder verschiedener Demonstrationen zusammen. Das Video ist abrufbar unter: <https://vimeo.com/18862472> (zuletzt abgerufen am 01.03.2021).

¹⁶ Atlanta Athens und Rena Onat verdanke ich den Hinweis auf die beiden Bands.

USA gelesen werden. Im Musikvideoabschnitt ist es ein einziger Song der lesbischen/queeren Punkband mit Bildern vor allem aus dem dazugehörigen Video. Bei den Protestbildern kommen verschiedene Bewegungen zusammen: feministische, friedenspolitische, AIDS-aktivistische. Sowohl die Musikvideos als auch die Protestbilder sind vorausgestellte Erinnerungen für die nun folgenden Narrative. Mit ihnen werden Musikkultur und Aktivismus zu stellvertretenden Zeichen einer Bewegungsgeschichte, sie können als solche aufgerufen werden.

Das kurze Intro des Films ist eine US-amerikanische identitätspolitische Bewegungsgeschichte im Schnelldurchgang. Diesem Schnelldurchgang vorgestellt ist über das Video einer lesbisch/queeren Punkband eine subkulturelle Vergangenheit. Beide Elemente unterscheiden sich in der Form der Filmbilder. Auf der einen Seite sind es subkulturelle Selbstentwürfe im Modus des Musikvideos, auf der anderen Seite sind es Dokumentationen von aktivistischen Ereignissen, in denen Video als Medium einer Gegenöffentlichkeit genutzt wurde. Auch diese Geschichte einer spezifischen Mediennutzung im Kontext identitätspolitischer/aktivistischer/subkultureller Bewegungen wird in diesem Zeitraffer aufgerufen und thematisiert.

Beide Elemente sind stark affizierend und da sie sich, gerade bei den Protestsequenzen, auf sehr unterschiedliche Ereignisse beziehen, werden sie in der Montage zu einem Kondensat. Das heißt, sie werden zu einem Zeichen des öffentlichen Protests, sind aber nicht auf ein einziges Ereignis zurückzuführen. Dies unterscheidet sie beispielsweise von dem Musikvideo des Songs von Le Tigre, das sehr klar auf Proteste gegen die Regierung unter George W. Bush zugeschnitten ist. Das schnelle Tempo des Anfangs mit den euphorisierten Stimmen und Körpern könnte mit José Esteban Muñoz als ein utopisches Moment gelesen werden (vgl. Muñoz 2009), denn es erinnert an Energien, die in den Protesten und in der Subkultur vorhanden waren/sind. Besser gesagt, es inszeniert eine große Euphorie und Kraft, allerdings endet diese auch in einer US-amerikanischen Flagge, die mit der Regenbogenflagge verschmolzen ist.

Hier stellt sich die Frage, ob der Film die Bewegungen der Vergangenheit damit bereits als Scheiternde vorführt. Es bleibt nicht so sehr die gesellschaftsverändernde Kraft der gemeinsamen Kämpfe im öffentlichen Raum bestehen, denn diese Kämpfe werden über die Blende und Fokussierung auf die Verbindung von Regenbogenfahne und US-amerikanischer Nationalflagge enggeführt. Diese Engführung könnte als ein Zeichen von Homonationalis-

lismus¹⁷ gelesen werden. Die Demonstrationen und alle identitätspolitischen Kämpfe werden demnach in Narrativen des Nationalen geschluckt, die Protestbewegungen und Kritik immer wieder einzubinden wissen, aber damit auch neue Ausschlüsse produzieren. Indem etwa die Kämpfe von identitätspolitischen Bewegungen in ein nationales Selbstverständnis integriert werden, bekommen sie eine neue Funktion und sind in der Herstellung anderer kollektiver Logiken produktiv, wie eben dem der Nation. Dies führt auch dazu, dass Gleichstellungspolitiken in Praktiken des Othering auftauchen und hier wieder als Differenzmarkierung fungieren, obschon sie sich gegen Differenz gewendet haben. Die bildliche Zusammenführung der beiden Fahnen könnte eine solche Lesart des Prologs des Films nahelegen.

Als Ende der Exposition trennt die Fahne symbolisch Vergangenheit und Gegenwart. Sie ist eine Zäsur zwischen den Bildern der vergangenen Proteste und Subkultur und der Jetztzeit des Films, die nun beginnt. Diese Fokussierung auf die bildfüllende Fahne kann auch als eine visuelle Ausblendung gelesen werden. So bleibt am Ende des Anfangs der Schwerpunkt auf einer Verbindung der Zeichen von Nationalität und queerer Identitätspolitik als einer Grenze bestehen. Da die Engführung als Konzentration gleichzeitig auch eine visuelle Ausblendung ist, lässt sie aktiv auch die Straße, die Menschen und die übrigen Transparente verschwinden. Sie könnte also – mehr als auf die Verbindung – auf das Verschwinden der Vergangenheit und der Demonstrationen und Kämpfe hinweisen.

Es bleibt offen, ob der Film hier die Konzentration auf die Verbindung von Regenbogen- und Nationalfahne als Kritik an einer ausschließenden Koalition stark macht oder ob die Effekte einer Engführung des Blicks hier visuell verdeutlicht werden. In dieser Uneindeutigkeit kann die Engführung in der Ambivalenz beide Effekte von Bewegungsgeschichte beschreiben. Die Ausrichtung unterschiedlicher Kämpfe auf ein einziges Ziel von normativer Anerkennung im Zusammentreffen von identitätspolitischen Kämpfen und nationalstaatlichen Interessen kann als ein Effekt gelesen werden. Die Fokussierung auf diesen Effekt wiederum schließt alle anderen möglichen Geschichten und Lesarten aus.

In THE OWLS werden die anfangs gezeigten Proteste als Zeichen einer queeren Bewegung und als Momente des Fortschritts aufgerufen, in der dann

¹⁷ Vgl. zum Begriff Homonationalismus Puar 2007, 9. Puar bezeichnet mit *homonationalism* eine Figuration, in der Homonormativität und Nationalismus zusammenkommen.

anschließend erzählten Geschichte werden sie in dieser Funktion als positive Marker jedoch enttäuscht. Sie sind nicht Teil der Geschichte um die Protagonist*innen in Los Angeles. Carol erzählt Skye später im Film eher beiläufig, dass sie früher Teil queerer Bewegungen waren. Jetzt aber finden gemeinsame Treffen in privaten Räumen statt. Die Straßen sind zur Fortbewegung da und ordnen den Konsum. Öffentlichkeit und politische Kämpfe spielen für die Protagonist*innen des Films keine Rolle mehr. Sie sind jeweils stark mit sich selbst beschäftigt, agieren in als privat gekennzeichneten Räumen und sind aneinander nicht mehr in besonderem Maße interessiert.

Der Hauptteil des Films greift das Thema der Musik(produktion) wieder auf, da die älteren Protagonist*innen eine gemeinsame Vergangenheit haben, in der ihre Band eine zentrale Rolle spielt. Die Band und daran geknüpfte Wünsche sind häufiger Referenzpunkt eines vergangenen Erfolgs. Protest und Öffentlichkeit allerdings spielen in der Spielfilmerzählung keine zentrale Rolle mehr. Die musikalische Vergangenheit als Band ist eine ökonomische Vergangenheit geworden, die nur noch über Merchandise-Produkte und den Wunsch, an vergangenen Ruhm anzuschließen, präsent ist.

Dokumentarisch sprechen

Ein Aufeinandertreffen verschiedener Formen von audiovisuellem Material wie zu Beginn des Films findet sich auch später, wenn Spielfilmelemente und dokumentarische Interviewsequenzen miteinander kombiniert werden. Nach einer ersten Vorstellung aller Figuren, die auch bereits in kurzen Interviewsequenzen in ihrer Rolle gesprochen haben, vollzieht sich der Wechsel von der Spielfilm-Geschichte zur dokumentarischen Gesprächssituation in einer fließenden Bewegung im Bild. Im Plot sind alle Orte und Figuren bereits vorgestellt worden, die vier Protagonist*innen der älteren Generation sind im Haus von Carol und Lilly versammelt, eine Krise bahnt sich an, da Vermisstenplakate mit dem Porträt von Cricket in der Stadt aufgehängt wurden. Es ist Nacht. An der Tür klopft es und davor steht Skye als Vertreter*in der jüngeren Generation. Die Szene endet mit einer Untersicht auf das Haus in der Dunkelheit, durch Gräser aufgenommen, die in einer Großaufnahme von Skye mündet, die in die Kamera schaut und sagt: »There is a time, I have to be patient.«¹⁸ Das Gesicht wird in Schwarzbild abgetrennt. Mit

18 Im Spielfilm ist das adressierende Sprechen ein Stilmittel des Illusionsbruchs, da damit der diegetische Rahmen der Handlung durchbrochen wird. Im Dokumentarfilm wird darüber auch ein Expert*innenstatus angezeigt. Das Sprechen findet hier zumeist

dem Aufblenden beginnt dann im Zeitraffer die nächste Sequenz wieder mit einer Außenansicht des Hauses, fokussiert auf die Haustür. Innerhalb von zehn Sekunden verändern sich die Lichtverhältnisse, das schwache Licht der Außenlaterne weicht dem hellen Tageslicht. Der Zeitraffer, der Beginn des neuen Tages, wird auf der Audiospur durch das Aufblenden von Vogelgezwitscher betont. Die nächste Einstellung zeigt den Innenraum des Hauses, die Küche. An der Arbeitsfläche, seitlich zur Kamera, steht Carol, die sich einen Kaffee zubereitet, auf der Audiospur ist leises Stimmengemurmel wie aus einem Radio zu hören und der diegetische Ton, etwa das Röhren des Löffels in der Kaffeetasse. Carol trinkt, dreht sich in Richtung der Kamera und bewegt sich dann nach rechts. Die Kamera nimmt ihre Bewegung auf und folgt ihr. Bis zu diesem Zeitpunkt kann bzw. muss die Szene als Fortsetzung der Geschichte gelesen werden. Es muss somit für die Zuschauer*innen Carol sein, die am nächsten Morgen in der Küche steht. Im Hintergrund wird mit der Bewegung ein weiterer Teil der Küche mit dem Herd sichtbar. Carol sagt: »All right, I'll do this«, und schaut dann in die Kamera. Sie spricht also mit den Zuschauer*innen oder mit der Person, die die Kamera führt.

Genau hier findet ein Bruch von vermeintlicher Spielfilmsequenz zu dokumentarischem Modus statt. Carol bzw. die Carol-Darstellerin und Regisseurin Cheryl Dunye bewegt sich weiter durch den Raum und bleibt vor einer weißen Fläche stehen, an dieser Stelle springt die Perspektive. Nach dem Schnitt ist die Einstellung weiter, die weiße Fläche wird als Leinwand erkennbar, vor der Carol/Cheryl Dunye nun steht. Der Raum ist jetzt nicht mehr das fiktive Wohnhaus, sondern ein Studio. Vor der Leinwand in der Bildmitte steht ein Hocker mit einem Aufzeichnungsmikrofon, dies legt Carol/Cheryl sich nun an. In mehreren hintereinander geschnittenen Detailaufnahmen verfolgt die Kamera den Prozess der Verkabelung. Die Kamera ist jetzt deutlich als Akteurin erkennbar, die Annäherung an die Figur ist fast aufdringlich. Cheryl Dunye/Carol unterstützt den Eindruck, indem sie mit Blick in die Kamera sagt: »You know, I'm not quite ready for the camera. (Gemurmel) Give me a minute.« Cheryl Dunye/Carol rückt ihr Hemd zurecht, atmet ein, die

im zeitlichen Modus der Nachträglichkeit statt. Die Kombination von Spielfilmsequenzen und Interviews findet sich traditionell eher im Fernsehen, aber auch im Dokudrama, das auf der Reinszenierung historisch als relevant erachteter Ereignisse und deren Verortung basiert. In identitätspolitischen Dokumentarfilmen werden über das Erzählen der eigenen Erfahrung marginalisierte Personen zu Expert*innen ihrer Geschichte. Dies beschreibt somit eine Deutungshoheit als emanzipatorischen Akt (vgl. zu identitätspolitischen Dokumentarfilmen auch Nichols 2001, 139-167).

letzte Einstellung der Sequenz zeigt Cheryl Dunye/Cat zentriert in der Mitte des Bildes in einer Halbtoten. Von hier gibt es einen harten Schnitt auf Guinevere Turner/Iris, deren Gesicht in einer Großaufnahme vor monochromem Hintergrund zu sehen ist, während sie in die Kamera schaut und sagt: »My name is Guinevere Turner and I play Iris Crash.« Es folgt eine Großaufnahme von Cheryl/Cat, die ebenfalls in die Kamera schaut und sagt: »My name is Cheryl and in this film I play Cat.« Diese Aufnahme allerdings gehört nicht zu dem gerade inszenierten Vorbereitungsprozess für das Interview, denn Cheryl Dunye trägt hier ein anderes T-Shirt. Es folgen Großaufnahmen der anderen Schauspieler*innen, die sich ebenfalls alle als Schauspieler*innen vorstellen, ihre Namen und die Namen ihrer Rolle zusammenbringen.

Das adressierende Sprechen taucht hier im Film nicht zum ersten Mal auf. Wie beschrieben richtet sich unter anderem auch Skye bereits in der Großaufnahme direkt an die Rezipient*innen. Immer wieder wird die Spielfilmhandlung durch Interviewsequenzen unterbrochen, die in einem Studiosetting aufgenommen sind. Etabliert ist diese Form des Sprechens und Adressierens allerdings bis zu dieser Sequenz, in der Cheryl Dunye aus der Rolle von Cat herausgeht, nur in der Verkörperung der jeweiligen Rolle. So kommentieren die Figuren ihre Handlungen, erklären sich und ihre Motive.

Mit der eben beschriebenen Verwandlung von Cat in Cheryl Dunye wird eine weitere Möglichkeit des Sprechens eingeführt. Die *talking-heads*-Situationen, in denen die jeweiligen Figuren des Spielfilms über sich selbst sprechen, sind bereits vertraut. Sie sind deutlich als Zitate einer dokumentarischen Tradition von Interviews in Filmen zu erkennen und gleichzeitig sind sie fiktionalisiert in der Form, dass fiktionale Figuren hier Expert*innen sind. Anders formuliert, bevor Cheryl Dunye als sie selbst spricht, spricht sie in der Rolle als Cat und ist auch hier Interviewpartner*in.

Die Darstellerinnen werden interviewt, aber in der Geschichte nicht zum Ort dieser Interviews begleitet, die Situation der Aufnahme bleibt ungeklärt. Trotzdem ist sie als fiktional und als Zitat erkennbar. Es ist eine Übereinkunft, die der Film gleich zu Beginn, nach den *credits* mit Musik und Protest, mit einer Großaufnahme von Cricket mit den Rezipient*innen schließt, die wie eine Erzähler*in die Geschichte beginnt. Erst ist es noch eine Verunsicherung, ob es sich um ein Zitat einer dokumentarischen Tradition handelt oder um den Beginn einer dokumentarischen Erzählung, da die Spielfilmsequenzen erst nach Crickets Aussagen beginnen. Da die in der Spielfilmsequenz ermordete Cricket aber auch als Cricket im Interview spricht, ist die Übereinkunft der Fiktionalität auch der Interviews zwischen Film und Zuschauer*innen

schnell getroffen. Diese Übereinkunft ist nun allerdings gebrochen. Mehrfach irritiert durch den unterschiedlichen Einsatz von Interviewmomenten, verhandelt der Film so den Kontrast von Interviews und Spielfilmsequenzen. Welches Verhältnis hat das Sprechen über den Film zum Film selbst? Welche Ideen von Wirklichkeiten und welche Effekte trägt eine lesbische Filmgeschichte in sich? Die *talking-head*-Situation wird von THE OWLS als ein Element queerer Filmgeschichte aufgegriffen. Damit stellt der Film aus, wie viel Relevanz diesem bezeugenden Sprechen in einer solchen Filmgeschichte gegeben wird. Als Form filmischer Chroniken, die Erinnerung im Sprechen von Zeitzeug*innen an historisches Material binden, ist die Verbindung von Interviewsequenzen mit Spielfilmmaterial eine etablierte Form. In Filmen wie dem eingangs diskutierten THE CELLULOID CLOSET, aber auch FABULOUS! THE STORY OF QUEER CINEMA wird die Relevanz von früheren Filmen für die Geschichte einer heutigen queeren Gemeinschaft stark gemacht. Die Interviewten sind dabei Repräsentant*innen der Gemeinschaft, die ein gemeinsames Erinnern möglich machen. Das Erinnern von Filmen und Filmgeschichte ist dabei nur ein Sonderfall in der Fülle von Filmen, die *talking heads* nutzen, um filmisches Material zu kommentieren und für eine Gegenwart mit Bedeutung zu versehen. In THE OWLS wird diese Tradition über die Wiederholung und Verschiebung als performativ in Bezug auf queere Bewegungsgeschichten und Gemeinschaftsproduktion lesbar gemacht.

Da es laufend zu Brüchen im Modus des Films kommt und die Unterscheidung nach dokumentarischen Elementen und Elementen des Spielfilms damit stark ausgestellt wird, ist zu vermuten, dass der Film dieser Unterscheidung eine starke Relevanz zuspricht. Hier schließen sich weitere Fragen an: Wie verhalten sich die Aufnahmen der Natur, der Räume, der Gegenstände und des Hauses zu den beiden Modi? Welchem Modus werden sie jeweils zugerechnet? Welche Funktion oder welche Effekte haben die Zäsuren, die sich im Ablauf des Films über die Wechsel zwischen beiden Elementen ergeben? Die dokumentarische Tradition, die die Interviews fortschreiben, unterscheidet sich von den dokumentarischen Bildern der Exposition. Am Anfang sind es Bilder von der Straße, von Demonstrationen und Zusammenkünften von vielen Menschen. Nur für kurze Augenblicke stehen hier einzelne Personen im Mittelpunkt. Hier ist es das Mit-Erleben über die Kamera (die Präsenz der filmenden Person), das die Aufnahmen auszeichnet. Dagegen sind in den Interviewsequenzen alle Sprechenden isoliert und vor der monochromen Leinwand platziert. Sie sind über diesen Hintergrund aus Raum, Zeit und Kontext genommen.

Die Schauspieler*innen sprechen in den Interviewsequenzen jeweils als Schauspieler*in über den Film und die Figur, die sie darstellen, oder aber sie sprechen als diese Figur selbst über die Gefühle der Figur und die Vergangenheit. Dabei versuchen sie, Erklärungen für die Motivation der Protagonist*innen zu geben. Häufig sind diese Interviewsequenzen im Split Screen neben der weiterlaufenden Geschichte positioniert, manchmal wird die Spielfilmgeschichte im zweiten Fenster wiederholt.

Als Schauspieler*innen beantworten sie ebenfalls Fragen zur eigenen Person, etwa danach, wie sie sich selbst identifizieren, was Mutterschaft für sie bedeutet, was ihnen an der Arbeit an dem Film und im Kollektiv wichtig ist welche Gedanken sie zu Alter und älter werden haben. Cheryl Dunye selbst spricht über ihre Ideen zur Geschichte des Films, über Vorbilder. Der Film verweigert sich einer Festlegung bezüglich der Frage, ob er dokumentarisch oder fiktional ist. Die Spielfilm-Erzählung gibt nicht die Form des Films selbst vor, sie ist lediglich ein Bestandteil des Films neben anderen.

Gerade die Interviewsequenzen lassen sich, obschon sie einen dokumentarischen Gestus wiederholen, nicht eindeutig einer Gattung zuordnen. Sie sind sowohl Elemente des Spielfilms als auch dokumentarische Elemente.

5.2.4 Vergleich mit THE WATERMELON WOMAN

Da in THE OWLS Filmgeschichte als Hintergrund und Referenz so stark gemacht wird, liegt die Vermutung nahe, dass das Medium Film auf spezifische Art ausgestellt bzw. thematisiert werden soll. Diesen selbstreflexiven Umgang mit Film hat Cheryl Dunye bereits 1996 in ihrem Spielfilmdebüt THE WATERMELON WOMAN etabliert. Hier ist das Filmmachen selbst Teil der Geschichte, Dunye spielt dort ebenfalls mit den Elementen des Dokumentarischen und des Spielfilms, die sie in Bezug auf die Produktion von Bewegungsgeschichte_n einsetzt. In THE WATERMELON WOMAN spielt sie die Filmemacherin Cheryl, die an ihrem ersten Dokumentarfilm arbeitet. Der Film soll das Leben von Fae Richards nachzeichnen, einer Schwarzen Schauspielerin in den 1930er Jahren, die in den Filmen, in denen sie mitgespielt hat, nicht einmal in den *credits* genannt wurde. Cheryl recherchiert nun ihre Geschichte und findet Fotografien, Aufzeichnungen und auch Zeitzeug*innen, die ihr dabei helfen sollen, Fae Richards als Schwarze und lesbische Schauspielerin zu porträtieren. Über die Erzählung der Entstehung des Dokumentarfilms und die Einbindung auch des dokumentarischen Materials ihrer Recherche legt der Film den Rezipient*innen nahe, ihn selbst auch in einem dokumentari-

schen Modus zu lesen. Gleichwohl handelt es sich um einen Spielfilm, der ein fehlendes Archiv und ein fehlendes Wissen um Schwarze (lesbische) Schauspieler*innen im Hollywood-Kino der 1930er Jahre thematisiert und damit auch sichtbar macht. Dunye stellt hier ein solches nicht existentes Archiv über den Film und über ihre Thematisierung fehlender Dokumente her.¹⁹ Für Ann Cvetkovich ist *THE WATERMELON WOMAN* ein Beispiel für die Möglichkeiten eines queeren Archivs. Sie beschreibt schwul-lesbische Archive als Archive von Emotionen und Traumata und verdeutlicht den wichtigen Aspekt des *grass-root*-Ursprungs solcher Archive, die aus privaten Initiativen entstanden sind und auf emotionale Bedürfnisse antworten (vgl. Cvetkovich 2003, 242). Sie in größere institutionelle Kontexte wie Museen oder staatliche Archive zu überführen, birgt, so Cvetkovich, immer eine Gefahr des Verlusts ihrer spezifischen Struktur, ihrer Queerness. Zudem sind es spezifisch Dokumentarfilme, die für Cvetkovich ein solches queeres Archiv darstellen können, weil sie unterschiedliche Materialien bewahren, in Verbindung zueinander setzen, mit neuer Bedeutung versehen, Empathie ermöglichen.

In *THE OWLS* ist es nicht die Abwesenheit einer bestimmten lesbischen/queeren Geschichte, eine Leerstelle im gesellschaftlichen Archiv, die Dunye anspricht. Es ist vielmehr die Produktivität einer Geschichte lesbischer Figuren im Film, die sie mit einer Frage nach gegenwärtigen Formen von Kollektivität und queeren Gemeinschaften, Generationen und auch nach einem Status quo lesbischer Figuren im Film zusammenbringt.

THE OWLS fokussiert nicht so sehr auf eine chronologische Nacherzählung von Ereignissen, die eine queere Filmgeschichte bilden, sondern setzt vielmehr auf die Frage nach Kontinuitäten und Verwobenheiten. Das Ende politischer Auseinandersetzungen, die am Anfang des Films durch ikonische Bilder von Straßenprotesten aufgerufen werden, ist längst schon Teil einer Form der Erzählung von Vergangenheit. Die fiktiven Charaktere der älteren Generation sind komplett assimiliert und über ökonomische Teilhabe stillgestellt. Sie können mit Elizabeth Freeman als Figuren einer Chrononormalität (2010) gelesen werden, die von normativen Zeitordnungen, in diesem Fall auch normativen Filmgeschichten, durchdrungen sind. Das bezeugende

¹⁹ Fotografien von Fae Richards können auch in dem von Zoe Leonard und Cheryl Dunye gegründeten *Fae Richards Photo Archive* angesehen werden. Informationen zum Archiv finden sich auf der Webseite des Whitney Museum of American Art unter: <https://whitney.org/collection/works/11353> (zuletzt abgerufen am 21.04.2021).

Sprechen wird zum Selbstzweck der andauernden Ausstellung von Identitätskategorien und schließlich wird die homophobe Filmgeschichte der 1960er Jahre selbst zu einem Gespenst, das die Protagonist*innen jagt. Unheimlichkeit und Spannung werden als Momente über den Gegensatz von Innen/Außen, Haus/Natur, Tag/Nacht aufgebaut. Es gibt immer wieder kurze Schreckensmomente, in denen die ermordete Cricket einer der Protagonist*innen als Geist erscheint. Sie und die Rezipient*innen des Films werden von ihr verfolgt. Diese kurzen Schockmomente, die immer wieder mit dem Auftauchen der toten Cricket in den Film eingebaut sind, können als Verweise auf die frühe Filmgeschichte und ihre Figuren gelesen werden, die die nachfolgende Generation immer noch jagen.

Entscheidend ist hier die Zeitkonstellation, da es immer wieder um einen Konflikt zwischen der jüngeren und der älteren Generation geht, wobei es die jüngere Generation ist, die die ältere Generation verfolgt. Im Zentrum des Films stehen die ca. 40-jährigen vier Protagonist*innen der älteren Generation. Da eine wichtige Referenz von *THE OWLS* die Filme der 1960er Jahre sind, gibt es eine weitere Generation von Frauen/Lesben, die sich als mediale Vergangenheit in den Film einschreibt und eben nicht einfach überwunden ist. Die Schauspieler*innen bzw. die Protagonist*innen kennen die betreffenden Filme allenfalls aus ihrer Kindheit und sind somit ähnlich zu ihnen positioniert, wie die jüngere Generation im Film wiederum zu ihnen positioniert ist.

Der Umgang mit Film in *THE OWLS* unterscheidet sich grundlegend von dem in *THE WATERMELON WOMAN*. *THE WATERMELON WOMAN* nutzt die Wirkmächtigkeit eines dokumentarischen Rezeptionsmodus, um die rassistische Struktur der Filmgeschichte aufzuzeigen. Performativ wird im Film ein nicht-dokumentierter Teil dieser Geschichte nachgeholt. Dies ist – so zeigt Dunye – gerade auch im Spielfilm möglich und dringend notwendig. *THE OWLS* dagegen beschäftigt sich mit dem Status lesbischer Figuren im Film, die über die Assimilation in kapitalistische Strukturen ihre Motivation politischer Kämpfe und Proteste verloren haben.

In beiden Filmen spielt die filmische Trennung, bzw. die Brüchigkeit der Trennung von Spielfilm und Dokumentarfilm eine wesentliche Rolle, aber in *THE WATERMELON WOMAN* schafft Cheryl Dunye über den dokumentarischen Modus und ihre Verortung am Ende des Films die Existenz des fehlenden Dokuments, eine Leerstelle in der Filmgeschichte aufzuzeigen und darüber auch nachzuholen, was fehlt. In *THE OWLS* dagegen werden die dokumentarischen Elemente in Form von Zeugenschaft als *talking heads* für Fragen nach dem Sta-

tus lesbischer Figuren im Film genutzt. Dabei ergänzt das adressierte Sprechen die Isoliertheit der Figuren. Während *talking heads* in dokumentarischen Formaten häufig die Funktion übernehmen, sich zu erinnern oder Erinnerungen zu bestätigen, also für eine Vergangenheit zu stehen und Zeug*in-nenschaft abzulegen, bezieht das Sprechen der Figuren sich hier nur noch auf sie selbst.

In Filmen wie *THE CELLULOID CLOSED* oder auch *FABULOUS! THE STORY OF QUEER CINEMA* wird die Relevanz einer Filmgeschichte als Bewegungsgeschichte erzählt und auch hier werden Filmausschnitte durch Zeitzeug*innen in eine Geschichte des Films eingeordnet und mit Bedeutung versehen, die ihre eigene Geschichte mit der Geschichte der Filme und mit einer queeren Bewegungsgeschichte verbinden. In *THE OWLS* ist das dokumentarische Sprechen in zweifacher Weise gegeben: Es teilt sich in ein Sprechen der Schauspieler*innen und ein Sprechen der Figuren über sich selbst und ihre Motivation. Damit unterscheidet es sich grundlegend von der Strategie, die Dunye noch in *THE WATERMELON WOMAN* vorgeführt hat. In *THE WATERMELON WOMAN* wird der Status des Dokumentarischen erst am Ende des Films als ein Element des Spielfilms offengelegt und damit in seiner performativen Kraft herausgestellt, die hier gleichzeitig auf den Spielfilm übertragen wird. *THE OWLS* dagegen verweist über die Dopplung des dokumentarischen Sprechens auf die Funktion der Zeitzeug*innen im Film, auch im queeren Bewegungsfilm, aber die Dopplung weist auch auf den Status lesbischer Figuren im Film hin, die sich hier erklären müssen und die sich stark unterscheiden von den sie darstellenden Schauspieler*innen.

In einer Weise spricht so auch die Filmgeschichte im Moment ihrer Entstehung bereits für sich selbst. Eindeutig unterscheiden sich die Aussagen der Figuren von den Aussagen der Schauspieler*innen. An eine folgende Generation gewandt liefern die Figuren auch bereits eine Erklärung ihrer selbst. Sie müssen nicht mehr interpretiert werden.

Mit dem Verweis des Films auf die frühen Filme mit lesbischen Figuren und das Schicksal dieser Figuren im Film der 1960er Jahre stellt sich die Frage, welche Beziehung zwischen der Ausweglosigkeit der frühen Figuren und den Figuren des Films von 2010 besteht. Auch letztere befinden sich in Sackgassen, finden keinen Ausweg aus ihrer Krise. Diese Erstarrung röhrt aus einer Form von Assimilation. Sie sind in eine kapitalistische Gesellschaftsordnung integriert. Auf keinen Fall könnten die Figuren mit Lee Edelman (2004) als queere Figuren der Verweigerung eines *reprofuturism* gelesen werden, weil sie ja überangepasst sind. Aber sie können als eine ironische Anspielung auf As-

similation und Homonormativität verstanden werden. Ihnen sind das politische Interesse und das Ideal der Kollektivität abhandengekommen. Die Unbequemlichkeit der Figuren liegt hier – so ließe sich sagen – auch in der Idee des Fortschrittsnarrativs, in dem Homophobie nicht mehr thematisiert werden kann (vgl. Kap. 5.1). Die lineare Erzählung von positiver Veränderung und gesellschaftlicher Teilhabe führt zu einer Form von Anpassung und Sprach- wie Handlungslosigkeit.

In Bezug auf die Wirkmächtigkeit jener Filmgeschichte, die THE OWLS thematisiert, ist die Differenz zwischen der Wahrnehmung der Figuren und der Wahrnehmung der Schauspieler*innen entscheidend. Die Schauspieler*innen setzen sich zu ihren Figuren in Beziehung. Cheryl Dunye beschreibt, dass sie merke, dass sie älter werde und eine Trennung von der Welt spüre. Guinevere Turner sagt, sie habe Iris zwar entworfen, aber sie glaube nicht, dass sie selbst so hassenwert sei wie Iris. Lisa Gornik sagt, dass Lilly erst entstehe, während sie spräche. Sie wolle nicht, dass sie »prissy« (brav/spießig) sei. V. S. Brody sagt, dass sie nicht paranoid sei wie M. J., und Deak Evgenikos sagt, sie habe etwas von Cricket in sich, das sei aber ein Teil, den sie unterdrücke, um nicht die Kontrolle zu verlieren. Später sprechen sie noch über ihre Assoziationen zu dem Wort »owls«. Die meisten sprechen über die Tiere, nur M. J. spricht über *older wiser lesbians* und darüber, ob sie sich als eine solche verstehen.

Die *talking heads* der Figuren sind keine Zeug*innen, die die Bilder und die Geschichte wiederholen oder mit Bedeutung versehen. Sie bezeugen vielmehr die Enttäuschung oder Verlorenheit der Figuren. Die Beziehungen vor allem zwischen den vier älteren Frauen sind alle zerbrochen. Es gibt keine Gemeinschaft (mehr), auf die sie sich positiv beziehen.

In THE OWLS scheint die Möglichkeit des Kinos als Ort einer Widerständigkeit für lesbische Figuren zunächst stillgestellt, obschon die Widerständigkeit, als ein Begehrten, noch in den Film eingeschrieben ist. Die Relevanz von Filmgeschichte bleibt erhalten und wird ausgestellt. Skye wird zu einer Beobachter*in der anderen Figuren. Sie tritt als Fremde hinzu. Sie gehört einer anderen Generation an und spricht offensichtlich eine andere Sprache, wird von den Frauen der älteren Generation zu einer Fremden gemacht. Sie ist eine Bedrohung für die anderen und sie ist diejenige, die den Mord aufklären und rächen möchte. Diese beiden Generationen werden als voneinander verschieden dargestellt, Kontinuität wird damit verneint. Inszeniert ist dagegen ein Bruch zwischen den Generationen. Die ältere Generation hat die jüngere Generation umgebracht und gleichzeitig rächt sich später die jüngere

Generation an der älteren Generation. Hier gibt es keine Verbindung einer gemeinsamen Erfahrung. Das Motiv der Befreiung queerer Figuren einer Film- wie auch einer Bewegungsgeschichte, oder auch ein lineares Fortschrittsmotiv wird vom Film selbst zurückgewiesen. THE OWLS stellt auf der einen Seite die Relevanz der homophoben und gewaltvollen Filmgeschichte heraus und weigert sich auf der anderen Seite, diese in ein Narrativ der kontinuierlichen Verbesserung und Fortschriftlichkeit zu überführen. Stattdessen macht er das Moment der Differenz stark, indem er die Figuren deutlich in Generationen teilt und keine einfache Versöhnung anbietet. Und er beharrt auf der Verwobenheit von Vergangenheit und Gegenwart der Filmgeschichte.

5.2.5 HIDE AND SEEK

Mediale Vergeschlechtlichungen und Begehrskonstruktionen (re-)inszenieren und verändern

Wie queere Filme die Filmgeschichte im Medium selbst reflektiert, produktiv gemacht und verändert haben, möchte ich noch an einem zweiten Beispiel untersuchen. 1996 hat sich auch Su Friedrich mit HIDE AND SEEK mit Lesbischessein, Medien und der Kombination von dokumentarischen Interviews und Spielfilmelementen auseinandergesetzt. Anders als in THE OWLS steht in HIDE AND SEEK das Thema Kindheit im Vordergrund. Die Kindheit, die Su Friedrich beschreibt, ereignet sich in den 1960er Jahren, also jener Zeit, in der die Filmgeschichte verortet ist, die in Cheryl Dunyes Film spukt. Su Friedrich setzt sich in ihrem Film mit der Wirkmächtigkeit der damals zeitgenössischen Medien im Hinblick auf Vergeschlechtlichungen auseinander. Geht es bei Dunye um die Nachwirkungen der lesbischen Filmgeschichte, so geht es hier um eine Analyse medialer Anrufungen. HIDE AND SEEK kombiniert dokumentarische Interviewsequenzen mit Spielfilmsequenzen und Ausschnitten aus pädagogischen/wissenschaftlichen/ethnographischen Filmen der 1990er Jahre. In den Interviews, die in den 1990er Jahren aufgenommen wurden, sprechen lesbische Frauen von ihren Erinnerungen an ihre eigene Kindheit.

Es sind die Erinnerungen an die Kindheit bzw. die Konstruktion von so etwas wie einer lesbischen Kindheit und Jugend, die im Zentrum des Films stehen. Hier wird sehr deutlich, dass es um eine Form von kollektiver Identität geht, die auch über Differenz mitbestimmt ist. Alle Zeitzeug*innen sprechen über Lesbischessein und Kindheit. Über diese Anordnung des Sprechens schafft der Film eine Collage kollektiver Erfahrung. Die Spielfilmelemente entwerfen

dabei eine Möglichkeit lesbischer Kindheit, die in Beziehung zu allen Erzählungen steht und zugleich von ihnen gerahmt wird. Es geht vor allem um die Momente eines gesellschaftlichen Nicht-passend-Seins, Momente, in denen gesellschaftliche Erwartungen anscheinend nicht erfüllt wurden, und um Verbote und Gebote. Diese Erfahrungen werden stark an mediale Vermittlungen zurückgebunden. Die Protagonist*innen setzen sich in Beziehung zu Anforderungen, die an sie als Mädchen oder junge Frauen gestellt worden sind und die sie nicht erfüllt haben. Ausschnitte aus Spielfilmen, Unterrichtsmaterialien, Dokumentarfilmen, Werbung, Zeitschriften oder auch Radiobeiträgen dienen als Kommentare und zusätzliche Veranschaulichungen des Gesagten.

Der Film selbst entwirft in seiner Collage des Materials eine Gegenerzählung zu den Kindheiten und Jugenden, wie sie die Zeitzeug*innen in den Interviews beschreiben. Vor dem Hintergrund, dass diese oft eine Erfahrung beschreiben, die sie von anderen Jugendlichen in ihrem Alter isoliert, macht der Film eine Gegenbewegung zur Vereinzelung und lässt sie zu einer Gruppe werden. Dies geschieht nicht nur über die thematische Verbindung der Interviews. Der Film beinhaltet auch eine große Sammlung von Fotografien von Kindern und Jugendlichen. Sie werden im Kontext des Films zu Bildern von lesbischen Kindern und Jugendlichen. Es ist auch eine Art alternatives Fotoalbum, die Verbindung wird hier nicht über Generationen und äußere Ähnlichkeit hergestellt, sondern über eine Ähnlichkeit der Erfahrung. In der Strategie der Erzählung ähnelt es ein wenig der Strategie des Film *The WATERMELON WOMAN*, da auch *HIDE AND SEEK* ein nicht vorhandenes Archiv erst schafft und nachholend die Geschichte einer bisher unsichtbaren Vergangenheit erzählt.

Das Material des Films ist sehr heterogen, schon weil es aus unterschiedlichen Zeiten stammt. Diese unterschiedlichen Zeiten aber verbindet der Film, indem alle einzelnen Elemente in Schwarz-Weiß gehalten sind. So wird die Zeitlichkeit des Materials auf eine Art auch verneint.

Die Zeitlichkeit der frühen Beiträge aus der Zeit der Kindheit und Jugend der Interviewten, die Fotografien von Kindern, die Spielfilmsequenzen und auch die Interviews selbst passen sich einander dadurch an, dass sie monochrom sind (vgl. dazu Abb. 27-35). Hier ist es also wie in *THE OWLS* auch die Ästhetik, die auf eine bestimmte Zeit verweist. Mehr noch als auf eine ganz bestimmte Zeit verweist die Schwarz/Weiß-Gestaltung 1996 aber auch auf eine Geschichte audiovisueller Arbeiten. Su Friedrich arbeitet mit 16-mm-Filmmaterial, sie entscheidet sich also gegen eine zeitgenössischere

Technik.²⁰ Auch die Materialität des Films transportiert etwas Unzeitgemäßes. Über die Kombination von 16-mm-Film und Schwarz-Weiß-Gestaltung gibt es eine Nähe der in der Jetzzeit aufgenommenen Interviews mit dem historischen Material und den Kindheitsfotografien. Auch die Spielfilmerzählung ist in den 60er Jahren verortet, was sich zusätzlich zur Kontinuität des Materials auch in der Kleidung, der Requisite und eben in den Medien zeigt. Interessant ist die Entscheidung, die Position der Interviewten ästhetisch so nah an die Vergangenheit zu binden. Sie be/deuten zwar ihre eigene Kindheit und Jugend aus zeitlicher Entfernung und sprechen deziidiert über die Vergangenheit, werden aber durch die Schwarz/Weiß-Gestaltung gleichzeitig in große Nähe zu dieser Vergangenheit positioniert.

An dem *found-footage*-Material zeigt der Film auf, wie binäre Geschlechterpositionen medial produktiv sind. So wird in den ausgewählten Filmen, Serien und Bildern Geschlecht zu einem bestimmenden Gegenstand. Es sind Normierungsgeschichten. Und mit den Entwürfen binärer Geschlechterkonstruktionen geht auch die Frage nach binären Begehrungsstrukturen einher. Während Lou, die Protagonistin der Spielfilmhandlung, von diesen medialen Texten und Anweisungen eingerahmt wird und in der Auseinandersetzung mit ihnen als Figur entworfen wird, erweitern die Interviewsequenzen die Möglichkeiten der Lesarten und Aneignungen. Auch die Kindheitsfotografien als Sammlung und Album erweitern wiederum dieses Archiv medialer Vergeschlechtlichungen.

In der Sortierung des Films werden so immer wieder auch Kindheitsmotive als geschlechtlich konnotiert herausgearbeitet. Im ersten abgebildeten Beispiel etwa ist die Sortierung der Bilder sehr binär, die Interviewte antwortet in der Sequenz davor und im Voice-over noch über die erste Bilderserie (Abb. 27-35) auf die Frage nach einer lesbischen Kindheit und benennt eine Schwierigkeit einer Erinnerung:

20 Wie stark auch das Material, 16mm und etwa die Bolex-Kamera bereits mit Zeit- und Begehrungsstrukturen im *queeren* Filmen verbunden ist, wird im folgenden Kapitel deutlicher werden.

»I think a lot of lesbians do the tomboy thing. We figure out whether, you know, we played with dolls or played with trucks or whether we ever liked to wear dresses or that type of, you know, reconstructed memory that fits nicely into how we think lesbians are supposed to be. Of course tons of lesbians played with dolls and never thought about having crushes on girls and even thought they were going to get married and have kids. So I don't – I just don't know what I think about lesbian childhoods although ... you know, if there is such a thing I had something close to it.« (Alisa Lebow, Interviewpartnerin *HIDE AND SEEK* 10:34-11:10)

Abb. 27-29: Von der Spielfilmsequenz zum Interview, *HIDE AND SEEK*, Stills, Courtesy of Su Friedrich.



Abb. 30-35: Eine erste Sammlung von Fotografien lesbischer Kindheit, *HIDE AND SEEK, Stills, Courtesy of Su Friedrich*.



Die Bilder von Kindern, die wir währenddessen sehen, die mit Puppen oder Haushaltsgeräten spielen und Kleider tragen, werden damit zu Bildern lesbischer Kindheit. Diese wird aber nicht vereindeutigt, denn genau im Anschluss, nach einer weiteren kurzen Interviewsequenz (Abb. 36-42), zeigt der Film eine Reihe von Kindern, die sich in der Natur aufhalten, mit Jagdinstrumenten spielen, womit eher auf stereotype Konstruktionen von Männlichkeit verwiesen wird.

Auch sie werden im Kontext des Films zu Figurationen einer lesbischen Kindheit. Über die Sortierung der Fotos in je kleinen Sammlungen verwei-

Abb. 36-42: Vom Interview zu einer zweiten Sammlung von Fotografien lesbischer Kindheit, *HIDE AND SEEK*, Stills, Courtesy of Su Friedrich.



gert der Film zwar eine Eindeutigkeit der Repräsentation lesbischer Kindheit, macht aber in den Anordnungen auch eine Motivgeschichte der Inszenierung von Kindheit in Bezug auf Vergeschlechtlichungen deutlich.

Ein stark direktiver Charakter der Geschlechterinszenierungen ist dem *found-footage*-Material eingeschrieben, in dem immer wieder binäre Geschlechtlichkeit und heterosexuelles Begehrten thematisiert und eingefordert wird. Dies wird mit den subversiven Momenten der Erzählungen der Zeitzeug*innen und mit den Fotos von Kindheit kontrastiert.

In der Spielfilmerzählung wird die zwölfjährige Lou selbst innerhalb sehr rigider Möglichkeiten entworfen und ist als Figur vor allem Beobachterin und Außenseiterin. Obschon die Zeitzeug*innen sehr verschiedene Geschichten erzählen und diese nicht miteinander verbunden werden, verweist der Film in vielen Sequenzen immer wieder auf Lou und ihre Geschichte. Sie wird damit zu einer allegorischen Figur lesbischer Kindheit und Jugend in den 60er Jahren. So ist es keine eigentliche Geschichte, die über Lou erzählt wird, es sind kurze atmosphärische Szenen in unterschiedlichen Situationen. Lou steht im Zentrum dieser kurzen Momentaufnahmen, aber sie ist dabei, wie gesagt, häufig mehr Beobachterin als Handelnde. Sie bekommt zum ersten Mal ihre Menstruation und ist allein mit der Situation, sie hört von der angeblich lesbischen Lehrerin und später dann von deren heterosexueller Hochzeit, sie sieht ihrer Schwester zu, die sich schminkt und dafür von der Mutter gemäßregelt wird, sie sieht in der Schule ein Aufklärungsvideo, in dem Mädchenfreundschaften als eine Phase vorübergehender Attraktion entworfen werden und gleichzeitig in ihre Grenzen verwiesen werden, sie nimmt an einer Pyjamaparty teil, geht in den Zoo, geht mit zwei Jungs in ihrem Alter an den Fluss und besteht die Mutprobe, allein in ein verlassenes Gebäude zu gehen. Sie hört den Mädchen in der Nachbarschaft zu, die »*Stop in the Name of Love*« mitsingen und dazu tanzen und singt selbst mit, sie verbringt Zeit in einem Baumhaus und findet mit Freundinnen *Playboy*-Hefte unter dem Bett der Eltern eines der anderen Mädchen. Alle Erfahrungen, die Lou macht, sind als Erfahrungen von Vergeschlechtlichung lesbar. Sie ist durchgehend mit den Erwartungen an sich selbst konfrontiert, die sich in Begegnungen und in Medien artikulieren. Sie wird als Teil einer Mädchengruppe entworfen, zu der sie gehört und auch nicht gehört. Obwohl sie auch in der Gruppe mit den beiden Jungen gezeigt wird, muss sie sich hier gleich unter Beweis stellen und gehört nicht fraglos dazu. Die Umgebung, die der Film für Lou entwirft, ist in hohem Maße gemäß der Zweigeschlechterordnung strukturiert und Lou selbst bewegt sich vor allem in einer »Mädchenwelt«. Aus ihrer Perspektive sehen wir etwa auch, wie die anderen Mädchen Lous Freundin am Arm berühren. Der Fokus auf Lou als beobachtende Person rahmt diese Situation als einen Moment des Begehrens. Wie hier ist wird über die Blickstruktur und

vor der Folie der Interview-Erzählungen der erwachsenen Frauen, die von ihrer Kindheit erzählen, Lou selbst zu einer lesbischen Figur.

Die Möglichkeit einer anderen Erfahrung ist auch eine Erzählung, die immer wieder gerade auch aus feministischer Perspektive für das Kino stark gemacht worden ist. Das Kino wird mit Foucault zu einer Heterotopie (vgl. Foucault 1990), einem Ort, an dem eine – in Bezug auf die herrschende gesellschaftliche Zeitordnung – andere Erfahrung von Zeit möglich ist. *HIDE AND SEEK*, gerade in Bezug auf die Kombination der Spielfilmelemente mit den Interviewsequenzen, ordnet die Erfahrung der Zeit der Kindheit neu und macht damit eine andere Erfahrung möglich, versieht mediale Texte mit neuen Blickwinkeln.

Im Kino gesehen lässt *HIDE AND SEEK* den Raum auch zu einem monosexuellen Raum werden, zu einer Kinogesellschaft, die von Weiblichkeit bestimmt ist. Foucault – darauf weist auch Chris Tedjasukmana hin – beschreibt in seinen Überlegungen zum subversiven Potential von Freundschaft vor allem Räume und soziale Orte und Beziehungen, die von Männlichkeit bestimmt sind (vgl. Foucault 1990, Tedjasukmana 2008). Es stellt sich die Frage, ob sich eine Geschichte der Homosexualität oder der Sexualität allgemein auch anhand von weiblichen Bündnissen erzählen lässt oder warum diese Bündnisse keine Signifikanz haben. Der Raum, den Lou in *HIDE AND SEEK* beobachtet und in dem sie sich bewegt, ist vor allem über Ideen und Zuschreibungen von Weiblichkeit bestimmt.

Lous Blick, den der Film inszeniert, ist signifikant in Bezug auf eine Tradition feministischer Lektüren der Blickstrukturen im Film. Der Blick ist demnach ein Moment der Ermächtigung. Diese Ermächtigung aber geht nicht aus einer dominanten Position hervor, der Blick unterwirft nicht, sondern setzt vielmehr in Beziehung. Es ist aber auch ein Blick, der erkennt, dass Solidarität und Differenz bestimmende Momente des Blickens sind. Im Blick wird der Wunsch inszeniert, dazugehören und gleichzeitig anders zu sein, Erwartungen nicht erfüllen zu müssen. Es ist also ein Blick, der zwischen Ähnlichkeit, Zugehörigkeit und Anderssein changiert.

Über die Figur der Lehrerin, der die Jugendlichen eine Liebhaberin andichten, und über das Aufklärungsvideo, das vor zu enger Mädchenfreundschaft warnt und sie gleichzeitig zu einer kindlichen oder pubertären Phase erklärt, wird Lesbischsein zu einer Erzählung der Narration. Die Mädchen in Lous Klasse sprechen Lou mit dem Namen einer der beiden Mädchen aus dem Erziehungsfilm an, deren Freundschaft als zu nah und daher gefährlich problematisiert wurde.

Lou wird als Beobachterin auch noch über einen Film und ihren Berufswunsch entworfen. Sie möchte gerne Tierärztin werden und »nach Afrika« gehen. Es sind Ausschnitte eines ethnographischen Films zu sehen, Bilder vor allem von Tieren wie Zebras und Löwen, aber auch von Menschen, die diese Tiere beobachten. Was für eine Funktion hat der Film innerhalb der Erzählung? Wie unterscheidet er sich von den anderen Szenen der Beobachtung? Ist es eine Phantasie, die Lou aus einem Wunsch nach Macht entwirft? Es ist in jedem Fall auch eine kolonial geprägt Szene. Wir sehen eine weiße Frau in Schutzkleidung mit einem Tropenhelm und einem Anzug und einige Schwarze Männer, deren Kleidung sich stark von der Kleidung der Frau unterscheidet. Wenn Lou später im Film erzählt, dass sie Tierärztin werden und »nach Afrika« gehen will, dann ist dies eine Phantasie, die sie aus der Gesellschaft, in der sie aufwächst, herausnimmt. Außerdem ist es eine Phantasie, in der Weiblichkeit anders als in dieser Gesellschaft inszeniert wird. Die Frau im Film trägt einen Anzug und hat eine Profession. Sie wird nicht über die bisher präsentierten Vorstellungen von Weiblichkeit in den *found-footage*-Elementen entworfen. Diese Figur allerdings funktioniert nur über ein weiteres Moment des *Othering*, über eine rassistische (Medien)geschichte, über die Ausblendung bzw. Kontinuität kolonialer Gewalt.²¹ Die medialen Anrufungen nach Geschlecht sind, das zeigt sich an dieser Stelle, auch mit rassistischen Anrufungen verwoben.

Die Erzählungen der erwachsenen Frauen, die von der eigenen Kindheit und Jugend berichten, sind freundlich und wohlwollend. Obschon der Spielfilm die Narrative von Vergeschlechtlichung gerade in der Erziehung und den Medien als sehr rigide entwirft, sprechen die Frauen vornehmlich von den Strategien, diesen Anforderungen der Vergeschlechtlichung etwas entgegenzusetzen. Die Geschichten und Situationen, die sie entwerfen, sind freundliche Erinnerungen und auch Entwürfe lesbischer Kindheit und Jugend, die – trotz repressiver Bedingungen – von Möglichkeiten der subversiven Aneignung darin erzählen. So wird die dominante Geschichte durch die Geschichten lesbbar, die in ihr nicht vorkommen. Und gleichzeitig werden eine andere Erfahrung und andere Geschichte aktiv produziert. Deutlich ist auf jeden Fall die Trennung zwischen den Narrativen, die Geschlechterrollen verorten und auch zu Anweisungen machen und dem Umgang der Interviewten mit den entsprechenden Erwartungen und ihren eigenen Erfahrungen. Die interviewten Frauen werden zu einer Gemeinschaft, weil sie auf unterschiedliche

²¹ Zur Praxis der Selbstethnographie in *HIDE AND SEEK* vgl. Russel 1999, 148ff.

Art und Weise die Erfahrung gemacht haben, mit Erwartungen, die in der Kindheit an sie gestellt wurden, gebrochen zu haben, und weil sie dies alle als kennzeichnend für eine lesbische Kindheit herausstellen.

5.2.6 Vergleich der beiden Filme

Während *HIDE AND SEEK* eine Kindheit als lesbische Kindheit entwirft und in den Spielfilmsequenzen die Protagonistin Lou in Auseinandersetzung mit vergeschlechtlichen Erziehungspraktiken und sozialen Anforderungen zeigt, führen die erwachsenen Figuren in *THE OWLS* keine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Anforderungen an sie. Die Erzählung des Binarismus von gesellschaftspolitischen Anforderungen und persönlichem Widerstand dagegen ist vollständig aufgehoben. Sie sind auch keine Figuren mehr, die sich positiv aufeinander beziehen. Während also *HIDE AND SEEK* Verbindungen herstellt und damit die Interviewten zu einer Gemeinschaft werden lässt, zeigt *THE OWLS* Isolation auf. Trotzdem hält der Film am Ende an der positiven Idee eines Kollektivs, einer Gemeinschaft fest. *OWLS* als szenegebräuchliche Abkürzung für *older wiser lesbians* ist auch eine ironische Brechung mit einem Narrativ von Reife und Erfahrung. Ein solches Narrativ setzt der Film aus und kann nur zynisch damit umgehen. Die Versprechen eines reifen, erwachsenen Lebens, das hier vor allem durch materielle Dinge wie Autos, Häuser, Gärten, gutes Essen, aber auch auf Dauer gestellte Beziehungen und den Wunsch nach einem Kind gekennzeichnet ist, werden zu Enttäuschungen. Auch ein Bezug zwischen den Generationen wird als verbindendes Motiv verworfen. Der Film verwehrt sich damit ästhetisch reproduktiven Logiken. Während sich die Interviewten in *HIDE AND SEEK* positiv auf ihre eigenen Strategien in der Kindheit berufen und Lou und ihre Freundinnen als Kinder zu einem gemeinsamen narrativen Bezugspunkt werden, sind die Generationen in *THE OWLS* ganz voneinander getrennt und haben kein Verständnis für einander. Auch wollen außer Iris alle Vertreterinnen der älteren Generation die Vergangenheit nur vergessen, sie hat keine Relevanz für die Jetzzeit mehr, ist ein reines Schmuckobjekt in Form von Postern geworden. Für Iris ist sie zu einer idealisierten Zeit geworden, an die sie gerne anschließen möchte, was sie aber nicht schafft.

Die Atmosphäre der Spielfilmsegmente in *HIDE AND SEEK* ist ruhig, nachdenklich und auf eine Art melancholisch. Dies liegt unter anderem an der Fokussierung auf Lou, die wenig spricht und viel beobachtet. Wir sehen, wie sie sieht und beobachtet, aber sie spricht nicht davon, wie sie sich fühlt. Um

welche Gefühle es sich dabei handeln könnte, wird durch das *found-footage*-Material nahegelegt, das auf unterschiedliche Weise rigide und normativ Geschlecht und auch Begehren thematisiert, und über die Rahmung mit den Erfahrungen der erwachsenen Frauen, die beschreiben, dass sie sich in ihrer Kindheit ebenfalls als Außenseiter*innen fühlten. Obschon die Anforderungen, die in der Erziehung oder den Medien an Weiblichkeit gestellt werden, repressiv erscheinen, ist es doch ein lustvoller Rückblick, den die Frauen auf ihre Kindheit werfen. Wenn sie erzählen, wie sie als Kinder binärgeschlechtliche Zuweisungen unterlaufen haben, sind dies Momente, die als Möglichkeit und Widerständigkeit entworfen werden, weniger ein Leiden an gesellschaftspolitischen Strukturen als vielmehr Augenblicke der Selbstermächtigung.

Die beiden Filme, deren Produktion etwas mehr als zehn Jahre auseinanderliegt, unterscheiden sich auch im Material. *HIDE AND SEEK* ist ein analoger 16-mm-Film und *THE OWLS* ist ein digitaler HD-Film. Die Inszenierung der Interviews ist grundlegend verschieden. Während die Zeitzeug*innen in *HIDE AND SEEK* auch über den Raum, in dem sie sich befinden, verortet werden, sprechen die Protagonist*innen und Zeitzeug*innen in *THE OWLS* vor einer weißen Leinwand, sind also aus räumlichen Kontexten herausgenommen und im Bild freigestellt worden. Diese Art der Inszenierung von Zeitzeug*innen und Expert*innen in Dokumentarfilmen isoliert die Figuren, nimmt sie aus einer zeitlich-räumlichen Verortung, stellt sie damit auf eine Art frei und versucht so, Neutralität zu behaupten. Die Interviewten sind keinem Ort zuzuordnen. Ihr Sprechen wird als unabhängig von gesellschaftlichen Kontexten inszeniert. Selbstverständlich tragen sie über Kleidung, Gestik und Physiognomie auch weiterhin kulturell lesbare Zeichen bestimmter Zugehörigkeiten ins Bild. Die Konzentration auf das Sprechen der Interviewten über die raum-zeitliche Freistellung ist eine institutionalisierte Form des filmischen Umgangs mit Zeitzeug*innen und Expert*innen. Die Funktion der Zeitzeug*innen hat sich damit zwischen den beiden Filmen verändert. Während *THE OWLS* einen Effekt der Gewöhnung des andauernden Sprechens in queeren Dokumentarfilmen kritisiert, ist dieses Sprechen in *HIDE AND SEEK* produktiv im Sinne einer Gegenerzählung in heteronormativen Medien, die hier noch geschaffen werden muss. Die Bedeutung dieses medialen Verfahren ist also nicht festgeschrieben, sondern veränderbar.

HIDE AND SEEK ist ein retrospektiver filmischer Entwurf der Gemeinsamkeit. Der Film stellt exemplarisch an einer Figur eine kollektive Erfahrung von lesbischer Kindheit als eine Gegenerzählung zu dominanten Narrativen aus.

Die Figur der Lou ist ein Kondensat der Erfahrung von Vergeschlechtlichung in Bezug auf ein lesbisches Begehen, das in den Spielfilmelementen von *HIDE AND SEEK* als eine Form der Wahrnehmung verdeutlicht wird. Retrospektiv wird so eine Kindheit als lesbische Kindheit entworfen und zu einer gemeinsamen Erzählung zusammengeführt. Der eine Film thematisiert die Abwesenheit einer lesbischen Filmgeschichte und stellt medial diese Erfahrung der Abwesenheit aus, der andere Film dagegen thematisiert mit medialen Mitteln die Engführung der Gegenwart lesbischer Filmgeschichte vor der Erfahrung von Homonormativität und Assimilation. Beide Filme untersuchen die jeweiligen Zeitlichkeiten in den beiden Filmgattungen Dokumentarfilm und Spielfilm. Dabei stellen sie heraus, dass Vergangenheit im Film ein spezifisch mediales Konzept ist und Film die performative Möglichkeit hat, hier Vergangenheiten nachzuholen. Filmgeschichte ist in den Filmen kein lineares Konstrukt, sondern eine Ansammlung verschiedener medialer Verfahren und Gegenstände, ihrer Zeitkonzepte und Wirkmächtigkeiten: die *talking heads* als gleichzeitiges kollektivierendes Sprechen, das Fotoalbum als zeitliche Ordnung von Gemeinsamkeit, die Spielfilmgeschichte, die sich als ästhetisches Erbe weiterschreibt. Im Medium Film lässt sich eine queere Filmgeschichte nur scheinbar als lineare Fortschrittsgeschichte erzählen, tatsächlich sind die Zeitlichkeiten des Mediums sehr viel komplexer und uneindeutiger als eine Linearität es suggeriert.

5.3 Materialitäten

5.3.1 Barbara Hammers Politik der Abstraktion

Ähnlich wie Laura Mulvey sich in ihrem, für die feministische Filmtheorie zentralen Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2016 [1975]), für eine Veränderung der Filmform gegen die patriarchale Struktur des Apparates Kino ausspricht, hat sich Barbara Hammer in *The Politics of Abstraction* (1993) für eine spezifische filmische Form des Umgangs mit lesbischem Begehen im Film eingesetzt und dies auch in ihren eigenen Filmen immer wieder umgesetzt. Für beide Positionen, Mulveys wie Hammers, ist ein Zerschlagen der etablierten Strukturen der Narration, Montage und Bildelemente wichtig. Bei Hammer ist der Begriff der Erfahrung, und damit eine Rückkopplung des Films an ein außerfilmisches Erleben von Welt, bestimmend. Bei ihr geht es nicht um die Geschlechterdifferenz, sondern um die Frage nach der Möglichkeit, sich